

从古老治疗仪式到当代戏剧治疗

□ 郝薇莉

摘 要:作为当代探索戏剧实践的戏剧治疗继承了古老治疗仪式的传统,致力于成为当代人的精神仪式。时代语境的变迁使戏剧治疗呈现出与古老治疗仪式不同的特色:第一,表演者的身份发生变化,由治疗仪式中的巫士转变为戏剧治疗中的被治疗者;第二,治疗性表演空间的性质发生变化,由神圣空间转变为游戏空间。这两点变化说明,在信仰失落的当代社会,戏剧治疗不再将治疗的希望寄托于神圣信仰,而试图发掘每个人的行动力,使其与自身的精神性存在取得联结,完成英雄转化之旅。

关键词:治疗仪式;戏剧治疗;表演者;治疗性表演空间

中图分类号:J805 **文献标识码:**A **文章编号:**1671-8402(2015)01-0106-07

一、作为当代探索戏剧实践的戏剧治疗

对于当代探索戏剧来说,仪式化回归是一种普遍的趋向,它反映了探索戏剧家们发掘戏剧实效功能来改造社会生活或个体心灵的努力。在探索戏剧的实践中,与古老治疗仪式最为接近的当属戏剧治疗。诞生于二十世纪的戏剧治疗是当代心理治疗的新兴分支,属于表达性艺术治疗的范畴。它在戏剧历程中加入心理疗愈的意图,可谓戏剧与治疗的跨学科结合。

戏剧治疗建立在剧场表演的基础上,也许因为它跨越的领域已经超过当代戏剧界所能接受的尺度,戏剧治疗的实践者通常不被认为是戏剧家。比如作为戏剧治疗分支之一的心理剧,它的创始人莫雷诺早年出于兴趣积极进行剧场改革,

发展出心理剧的雏形——自发性剧场,在这种剧场中,“演员团体听从观众建议表演出自发性的戏剧,或是用‘活报剧’的方式再现出每天的新闻事件,抑或扮演完全即兴的主题。”但莫雷诺在戏剧界的地位并未得到正式承认,自发性剧场和心理剧也被视之为非专业的戏剧或“反戏剧”,或者被归入医学领域,戏剧治疗也有同样的命运。然而,仔细考量戏剧治疗,它的形态就是一种仪式性质浓厚的开放式剧场形态。二十世纪以来,戏剧治疗界的先驱们对摹仿论的传统剧场进行了整体革新,将其改造为具有身心净化功能的治疗剧场,这里典型地体现了当代探索剧场的三股转向潮流:从幻觉剧场向反幻觉剧场的转向,从剧本中心向表演中心的转向,从艺术表演向仪式的转向。这些转向的目标是希望人们恢复行动的自觉,主动

基金项目:本文为教育部人文社会科学研究青年基金项目“西方戏剧治疗的理论与实践研究”(项目批准号:14YJC760018)的阶段性成果。

作者简介:郝薇莉,女,福建惠安人,厦门大学中文系博士研究生,集美大学文学院讲师,主要从事戏剧戏曲学研究。

改变自身的异化状态,并对剧场/世界进行有效干预,这就回到古老仪式的治疗传统中,因此戏剧治疗可以称为当代仪式化程度最高的探索戏剧实践之一。

许多学者希望探讨古老仪式的治疗力量,从传统与跨文化中寻找戏剧治疗的依据。然而,原始治疗仪式的经验能否直接运用于当代戏剧治疗?原始仪式往往具有宗教色彩,其效用也建立在对神秘力量的信仰上,现代社会能否让这种神秘力量重新发挥作用?或者只能做为一种理论的阐述?对此,学术界有不同观点,一些学者积极寻求戏剧治疗与原始仪式之间的亲缘关系,莫雷诺的学生封薛特认为,巫术驱魔仪式具有很强的戏剧性,作为戏剧治疗分支的心理剧和这类巫术仪式之间一定存在着血缘关系。对萨满传统进行了三十多年研究的戏剧治疗师斯诺也认为,戏剧治疗是建立在萨满治疗仪式本质结构的基础之上的。还有不少学者对古老治疗仪式的经验能否直接搬到当代表示质疑,比如戏剧治疗师菲尔指出,“戏剧治疗法是快速的以致无法将其他文化的施行纳入其中,太激进而找不出与仪式的平衡点。戏剧治疗不是一种仪式。戏剧治疗师不是巫医。要在戏剧治疗师和巫医找到连结,就好比认定巫医运用角色扮演的方式,或者是当代的治疗师在一种完全不同的文化种族环境中,可以‘运用’来自其他文化种族的仪式,而完全忽略这个领域的复杂程度。”对此,笔者认为,戏剧治疗无论功能或形态,都与治疗仪式有着密切的相关性,这就像学者查尔斯在《萨满驱魔中的戏剧》中所指出,“在对疾病驱魔中,萨满的主要功能是心理治疗;他的方法是戏剧性的。”治疗仪式与戏剧治疗在本质上具有相通性,不可否认两者之间的承继关系;然而,时代语境的变迁使得当代戏剧治疗不可能全然复原古老治疗仪式,那么,戏剧治疗将如何在治疗仪式的基础上继续演进,成为当代人的精神仪式呢?

下面不妨先对两幕治疗场景进行考察:

韩国济州岛,一位男子希望萨满能帮他找到“丢失的灵魂”。二十年前,他的父亲离家出走,当

时年仅十几岁的他曾想过自杀,此后又对强盗产生了莫名恐惧,这些都被认为是灵魂走失的表征。在这场萨满治疗仪式中,鼓声不断,催促萨满进入迷狂状态,通过象征性的表演寻求神灵的帮助,男子的家人也围在旁边进行祈祷。表演中的萨满用衣服盖住男子,衣服边缘浸在象征生命与净化的水中。他还将一把仪式用刀按在男子第七根椎骨上,等待神灵将男子的灵魂送回,因为这根椎骨通常代表灵魂归来之处。最后,鼓击打得越来越快,萨满将水喷到男子头上,表示仪式的高潮与结束。

美国纽约,一位名叫德瑞克的男子希望戏剧治疗师兰迪帮助他从童年被父亲虐待的阴影中走出,并改善与父亲的关系。简单暖身之后,兰迪让德瑞克根据他想探讨的话题讲述一个故事,故事中需要有三个角色,以形成角色-反角色-向导的结构。德瑞克讲述了爸爸、儿子与痛苦的故事,故事的结尾部分以儿子爬山隐喻德瑞克自己的成长,虽然痛苦总是跟随儿子,但不断跌倒的儿子仍坚持到达山顶,并等待爸爸跟他说“对不起”。兰迪将这一部分作为表演材料,因为它包含着德瑞克的悲伤与希望,对它的演绎将有助于德瑞克进行情感宣泄与整合。在表演环节中,德瑞克分别扮演了几个重要角色,兰迪偶尔参与表演,更多时候是作为一名引导者,对表演进行结构性控制,将其导向治疗的目标。表演结束后,兰迪有意询问这个童话般的故事和德瑞克的真实生活有什么联系,这种反思性的提问有助于德瑞克将故事中得到的启发和安慰带入了现实生活中,实现自我的真实转化。

在这两段治疗场景的对比中,我们发现了,戏剧治疗与萨满仪式治疗的形态非常接近:第一,它们有着相似的治疗性表演结构,即被治疗者与治疗者进入表演空间、通过扮演某种角色形象进入更深的心理领域、实施表演并进行结构性的控制、结束表演并离开表演空间。第二,它们的表演空间都是具有转化性的阈限空间,被治疗者从失序混乱转化到清晰有序的状态中,实现了身心的净化、平衡与整合。第三,它们的表演空间都

是观演互动的开放空间,治疗者与接受治疗者同时在场,一同参与到治疗性表演历程中。

不同之处主要有以下两点:第一,表演者的身份发生了变化。萨满治疗仪式的表演者主要是萨满,具有通神能力的萨满扮演神灵的角色,与假想的邪灵展开搏斗,或者找寻迷失的灵魂,病人则被动参与到表演中,接受萨满施加的影响或指示。戏剧治疗的表演者主要是被治疗者,他在治疗师的指引下,将内心世界以具体可感的形象呈现出来,并以假想的角色来转化现实自我,获得自我疗愈的能力,可以说他取代了仪式中萨满的位置,成为了一名主动的表演者。第二,治疗空间的性质发生了变化。萨满治疗仪式中,参与者认为神魔是真实存在的,萨满象征性的表演意味着他在凡人不可进入的灵界中与神魔展开了真实斗争。戏剧治疗的当事人则能辨识出表演空间的虚构性,将治疗过程当作发生在想象性领域中的疗愈之旅,他所扮演的角色也是与自身心理状态相关的现实或虚构形象。这意味着神圣空间向游戏空间的转变,人不再依赖于神灵,而转为发掘内在精神力量,成为自己的英雄。以下将对这两点重要变化展开探讨。

二、净化观的演变与表演者的诞生

古老治疗仪式意在祛除致病的邪灵,当今戏剧治疗力图祛除现代文明的压抑性导致的心理郁积,二者都将净化视为治疗的核心,但净化的内涵却发生了变化。与之相应,病人的身份也有所转变,由治疗仪式中被动的观看者走上舞台,成为戏剧治疗中主动的表演者。表演者身份的凸显体现了一种新治疗精神的兴起,也即,在仪式盛行的年代,人们尚可将驱魔的希望寄托在神灵身上;到了当代,人类面临的危机更为深重,传统仪式却失去了以往的影响力,只在少数地区拥有信众,身处无神论环境的人们开始意识到,没有神灵的庇佑,就必须依靠自身的行动力,发挥自我疗愈的潜能,才能解决这一精神危机引发的诸种心理疾病,实现身心的彻底净化。

从古至今,普罗大众难得拥有自发自觉的行

动力。古老治疗仪式中的表演者虽然由巫士担当,但他的治疗力量来自神灵。原始时代的人们将疾病或灾祸的原因视为某种灵性力量所为,巫士需要找到致病的原因——邪灵或其它不洁之物的入侵或者灵魂的迷失,并借助神灵的力量加以解决。在整场仪式中,卖力表演的巫士不过是通神的媒介,他暂时将自己的身体交由神灵掌管,在迷狂的状态中全然忘我;病人则如台下凝视表演的观众,虽然许多时候也被邀请进行特定的表演,但疗愈的关键在于巫士的神圣表演施予自身的净化作用。从仪式向戏剧的演化过程中,净化功能得到保留。今天的学者从人类学角度分析古希腊悲剧《俄狄浦斯王》时,常将俄狄浦斯王为拯救城邦免受灾疫之苦而作为替罪羊被放逐的经历与古希腊的治疗仪式联系起来,认为这是公元前430至426年间几乎将雅典毁于一旦的大瘟疫之后,治疗仪式的净化程序在戏剧中的反映。不过,由于希腊后期理性主义兴起,哲人的地位开始取代传统祭司的地位,具有宗教祭祀性质的仪式戏剧也逐渐演变成忠于剧本情节的审美戏剧,戏剧的治疗功能脱离了神学的立场,导向世俗的层面。亚里士多德立足现实,不再谈论“神灵凭附”等神秘主义观点,而从观众接受心理的角度出发来讨论悲剧的净化功能,“悲剧……通过引发怜悯和恐惧使这些情感得到疏泄”,这句话通常被理解为,悲剧引发了观众的怜悯与恐惧之情,有助于排遣观众内在郁结的情感积淀,使其产生舒畅的快感,维持了心理的健康。尽管这里的“疏泄”,也即“净化”仍具有治疗之义,但最初的非理性色彩已经被抹去了。

到了现代社会,人们不再相信疾病是由神魔的力量引发的,却不得不被困在一个更大的梦魇中,这就是现代性带来的普遍困扰。主流意识形态的控制、科学技术的发达、消费经济的诱惑、普遍的教育驯化,使得人在精神和价值观上产生了严重危机。当代戏剧敏锐地捕捉到了现代人的心灵状态,意象主义、表现主义等现代主义戏剧流派对人类孤独心境进行了细腻的描写,荒诞派戏剧中充斥着各种病态场景,同样表达了人类深刻

的虚无感,这正是戏剧治疗兴起的背景。考察神经官能症等现代人频发的心理疾病,从个体层面来说,它往往与本能欲望情感受到压抑有关,如果心理长期被压抑,处于持续紧张和焦虑状态,机体的“自我防御”能力就会渐渐减弱以致于丧失,从而引发诸多精神问题;从社会层面来说,则与文明之弊有关,人类需要反抗文明施加的种种压迫与异化措施,对身心进行深层净化,才能恢复清明状态。戏剧治疗如何才能秉承治疗仪式的净化功能,治疗现代人的精神危机?倘若仍然停留在亚里士多德悲剧净化观的认识层面来谈论戏剧对于观众的治疗作用,显然是不够彻底的。在布莱希特等富有批判精神的戏剧家眼中,亚里士多德的净化观主张戏剧成为人们精神的麻醉剂,通过观戏人们可以获得情感的宣泄和心理的调适,从而安心地接受统治者加诸己身的压迫与控制。至于亚里士多德式幻觉剧场中的演员,也并未真正获得自主性,他们是巫士的继承者,进入剧作家设定好的角色后便融入其中,仿佛丧失了自己的身份,完全化身角色来感受与思考。即便在当代探索剧场中,戏剧家们已经意识到演员进行自我净化的必要性,让观众成为自主行动的表演者仍非易事。布莱希特的史诗剧场依靠演员间离化的表演增强观众对意识形态幻象的洞察与批判;阿尔托的残酷戏剧要求演员以富有强烈感官冲击力的表演来震醒观众;格洛托夫斯基在早期的质朴戏剧实践中主张圣洁演员以自我的牺牲来净化观众的心灵;这些看似激进的表演策略中仍然隐含着——观众需要被唤醒和教导,因而演员必须充当巫士的角色,帮助观众从蒙昧状态中获得精神的觉悟与净化。

然而,“一个个体并不能长久地满足于对英雄的认同所带来的短暂的慰藉。……一个真实的认同转化,具体身为英雄本身是被强烈地要求着。”^⑩到了二十世纪六七十年代,一种新的戏剧观念得到加强——每个人都有创作戏剧的天赋,每个人都可在戏剧中获益。美国的后现代主义戏剧运动、英国的戏剧教育运动、博奥的被压迫者剧场等开始尝试邀请观众参与到表演事件中,为

自己而行动。戏剧治疗在这一阶段得到了蓬勃的发展。对戏剧治疗而言,戏剧不再只是演员精心制作出来的艺术品,它要求每个人成为自身的表演者,不断改变自己、创造自己,治疗的力量就蕴含在这样的改变中。这种行动中的个体才是可以依靠自身力量克服精神异化、完成净化之旅的现代英雄。

三、从神圣空间到游戏空间

戏剧治疗师苏珊娜曾经指出,“萨满们似乎知道这个事实,即在想象世界中的表演具有治疗潜能。而这个潜能正是演员们通常没有发挥到的。”^⑪萨满治疗性表演的核心包括入迷和驱魔两个部分,这两个环节都依靠对于神圣力量的信仰将虚幻的表演转化为有效的治疗行动。到了当代,曾经是治疗仪式核心的灵性世界观已经失去普遍存在的根基,戏剧治疗能否还原仪式的治疗精神?

有的学者悲观地谈到,艺术从仪式中分离后,它就无法超越自身的个体性存在,融合到集体性存在的仪式情境中,因而看重仪式救世作用的阿尔托只能通过艺术教化的途径来实现净化功能;格洛托夫斯基已经意识到戏剧在“传统神话”与“今天的局势”的存在方式有了巨大区别,因此他的戏剧理念更注重仪式形式而不是仪式功能,更注重艺术的个体性经验而不是仪式的集体性理想。^⑫关于格洛托夫斯基是否忽视仪式功能这一点仍有值得商榷之处,但这一思考也说明戏剧继承仪式传统面临的挑战。谢克纳就指出,从戏剧到仪式的转变在格洛托夫斯基的作品以及生活剧场的节目中很突出,但创作的仪式却不稳定,因为它们不附属于戏剧之外实际的社会结构。^⑬依格洛托夫斯基自己的说法,“我所谓的仪式并不是指某种典礼或庆祝活动,更不是指有外人参与的某种即兴创作。……我提到仪式时,主要是指其客观性,意即‘行动’的各个元素,乃行者用来锻炼身体、心和头脑的工具。”^⑭

虽然表面看来,仪式中用于神人沟通的象征性表演在此时已经失去了灵性世界观的基础,但

人们对于精神性和超越性的追求在今日并没有消失。现实主义剧场如火如荼的年代,斯坦尼斯拉夫斯基就在《剧场是圣殿,演员是祭司》一文中表达了演出艺术的最高理想:“要让纯洁的意图、崇高的思想和高尚的情感的祭司式演员、教士式演员大量出现,那时候艺术也就自然而然地产生。”^⑩现代人再造的戏剧性仪式很难具有原始仪式浑朴神圣的力量,但它仍保留了仪式的净化性质。格洛托夫斯基正是借由这些“二分之前的”、也即尚未受文化语言约束和污染的身体技术,激发起“行者”独特的身心反应和身体脉动,实现能量的自由转化与身心的彻底净化。这不只是个人的事件,它还唤起了集体潜意识的情感,可帮助人们返回生命的源头,重建与神性自然的天然联系。也许,当代人所需要的不是已经形式化的宗教仪式和理性神学,而是与生命本源保持密切关系的精神化生活。这种精神化的生活可以抚慰在现代性困境中焦虑孤独的人类灵魂,帮助人们找回人生的意义和价值感。

作为当代探索戏剧实践之一的戏剧治疗以一种新的视野适应了时代精神的世俗化变化。戏剧治疗非常重视创造力的开发和人的整体性发展,不少戏剧治疗师也在超个人维度上进行探索,如从原型中发掘人类内在能量的源泉,将古老精神训练法如冥想、呼吸练习等作为重要治疗资源。不过,相较于重建一种理想化的仪式戏剧形态,戏剧治疗更关注如何将戏剧作为一种心理治疗方法运用于临床实践中,也即它对于现代精神危机的解决主要是在心理学层面。若要使戏剧的治疗效用得到最大程度的发挥,就需要结合当代心理治疗的成果,对治疗性表演进行精心架构,乃至在戏剧历程经验中加入治疗性干预的因素。戏剧治疗师埃莉诺曾谈到,许多年前,她参加了一个即兴剧团的表演,这个剧场邀请观众讲出他们的梦,并由专业演员将这些梦表演出来;这种表演探索已经深入到观众的梦与无意识中,与戏剧治疗非常接近了;但由于演员缺乏心理治疗的训练,未能很好理解与阐释他人的梦境,因此很难帮助观众厘清梦的含义及其内心状态。埃莉

诺意识到,如果要使这样的剧场形态更具治疗性,可以让观众上场表演自己的梦,并在治疗师引导下对梦的意义进行阐释,从而揭示和处理梦境所透露的内在心理问题。^⑪这也意味着戏剧治疗需要形成自身的治疗构架,才可能使治疗潜能得到深入发掘。戏剧治疗师兰迪将戏剧治疗称为一种行动心理治疗,他认为,“在行动心理治疗中,案主不被认为是生了病,而是受了伤,造成了不平衡。通过对旅程的觉知,他们能够到达一种更平衡和更完整的状态。”^⑫“旅程”的概念也说明了创造一个用于容纳完整治疗历程的游戏空间的必要性,在这里可以建立起人与内在世界及外在世界的联结,实现心灵的平衡与整合。这个空间如同巫士们施展法术的神圣领域,具有超越现实的无限性,想象与真实的界限消失了,人们能够自由出入其中,驰骋想象。如果说巫士们会在治疗仪式中“创造出神圣空间,让奇迹在其中发生,引导人踏入无限,在超脱现世时间的情况下从经验到启迪。”^⑬褪却了神圣性之后,戏剧治疗的游戏空间还可以发掘出什么治疗因子,来帮助受伤的表演者与其自身的精神性存在取得联结,实现疗愈与转化呢?

第一,游戏空间可以帮助人们探索内在在真实,了解过往的创伤经验或潜意识对于自身的影响,满足情感表达的需求。艺术与仪式向来都是情感的容器和塑形物,比如斯里兰卡人在亲人逝世后举行的哀悼仪式,“用正当的、族群认可的机会哭泣并且在越来越长的时间间隔中表达自己的失落感,给失去亲人的人提供了一种模式化的程序去遵循,一种能够塑造和容纳他们情感的形式。”^⑭在戏剧治疗的游戏空间中,当事人同样可以自由表达情绪与隐私,不必担心秘密泄露或者遭到排斥与拒绝。一方面,压抑的情绪透过当事人戏剧性的身体动作得到释放;另一方面,角色成为当事人呈现真实自我的“蹦床”^⑮,表演的意义不再是为了演绎某个虚构的角色,比如巫士饰演的神灵,或者舞台剧场中演员扮演的虚拟角色,反之,当事人可借助想象去探索真实,形成与过往事件和情绪经验的连结,并使那些意识无法

负荷的压抑情感得到适当宣泄。这种内在自我的探索是必要的,马斯洛曾说过,“不让自己进入地狱,等于切断进入天堂的路。”^②人类黑暗混沌的内在世界包括了梦、潜意识、经验记忆等,它们以不可忽视的力量暗中影响着我们的意识生活。对于有心理疾痛的人来说,如果能深入到生命的困境与创伤中,与自我精神本质相联结,他就能找到内在力量的源泉,从中滋生出成长与改变的勇气。

第二,游戏空间可以帮助人们从新的观点和角度来看待自身及所处的困境,扩展自我实现的可能性。人类学家特纳对原始治疗仪式进行考察后总结道:“治疗过程在一定程度上就是使隐秘之物变得可见的过程,若这些事物有害的话,也就由此可以实施矫正和疗救的过程。”^③这一治疗观同样适用于戏剧治疗,当人们内在世界的隐秘透过表演得到呈现后,他就有可能超越这些情感与经验,获得真正的自由与转化。转化的关键在于游戏空间可以解构人们心理困境的“真实性”和“完整性”。游戏空间构建起来的象征性世界是日常生活的缩影,表演者既真实地存在于其中,又清醒地意识到这是一种“假装”的状态,这可使他们卸下现实生活的沉重感,获得净化与超越之感,就像莫雷诺所说的,“在演出你自己的同时,你可以在自身之镜里看到你自己……此一映照自身之镜激起他人的笑声也激起你自己对自己的笑声,因为,你看见你自身所经历的种种苦难消解成一连串的形象事件。突然地,存在不再是一件痛苦和艰难之事,而只是诙谐和引人会心一笑之事。所有过去的忧伤、气愤、欲望、喜悦、兴奋、成功、得意,皆从其自身消失,失去了它们存在的理由。你现在得以自问你自己:‘这种种的过去之我,真的是我自己吗?’”^④此刻,获得极大自由感的人们将发觉内在自发的创造力和自我实现的可能性。

第三,游戏空间可以提供实践新行为方式的机会,为人们从当前受限的状态迈向一个更为自由开放的将来架起了通道。这与游戏空间介于虚构与真实之间的双重性质有关,虚构使得游戏空

间发生的表演事件具有可逆性,人们可以尝试生活的新可能,包括内在自我的深层表达、行为模式的改变、角色特质的扩充等,甚至可以反复“排演,停下来,再重复,从剧情的中间开始练,反复排练,使它‘更好’”^⑤,而不必担心对现实造成威胁或直接改变生活的进程。游戏空间又具有拟真性,虚拟的表演能直接移植到生活中,成为现实的经验。此外,在游戏空间中大胆尝试的经历也将对今后的生活形成潜移默化的影响,使人们拥有创造自我的冒险精神和行动力。

第四,游戏空间可以激发人们的创造力与自发性,带来自由愉悦的感受,促进心灵的疗愈与转化。罗洛梅认为,创造的过程意味着情绪的健康发展。^⑥戏剧表演是一种创造性活动,它能帮助人们从现实的困顿中暂时解脱出来,找回内在孩童的游戏天性,获得创造的自由与快乐。自由和愉悦的感受又进而帮助人们卸下防御、敞开心灵,以更大的勇气和耐力来面对治疗中会遭遇的考验。一个人的转变不是一蹴而就的,它需要耐心地守护。当人们能接受自己的创造潜能时,他就不再局限于自身的问题,而开始欣然地接受自己,迈向全然的存在,这将成为心灵疗愈与转化的动力。

以上可以看出,虽然戏剧治疗的游戏空间中不再上演神灵附体的一幕,但古老治疗仪式对于精神性的追求并未遗落,只不过这种追求已经由对于外在神灵的期待渴慕转入对于内在精神的主动探求,它所要求的是在个体生命或意识体验的基础上实现身体、情感及精神各层次的平衡、整合与发展,并通过人们自身的行动力来创造自己的生活 and 更美好的世界。

四、结语

在游戏空间中,陷入混乱无序的人们通过戏剧表演行动得到转化,恢复以往的平衡与整合状态。这样的描述很容易让人们想到神话中英雄的冒险之旅,“英雄从日常生活的世界出发,冒种种危险,进入一个超自然的神奇领域;在那神奇的领域中,和各种难以置信的有威力的超自然体相

遭遇,并且取得决定性的胜利;于是英雄完成那神秘的冒险,带着能够为他的同类造福的力量归来。”^{②7}尽管到了当代社会,神话已经凋敝了,但对于英雄的追慕是人类永恒的情结。只不过,当代人已不需要潜入到古老的神话与仪式中才能倾听英雄的故事。致力于成为当代精神仪式的戏剧治疗,为人们指出了一条成长为英雄的旅程。人们需要做的,就是去行动,去表演,在自己的戏剧中带着创伤去经历苦难(表演苦难),接受住考验,找到解决困境的办法,最后成为英雄。这样的表演者就像波兰戏剧家格洛托夫斯基在他颇具精神治疗性质的仪式表演实践中解释的:“‘表演者’(Performer),该词带有一个大写字母,指一个行动的人。他不是扮演另外一个人的某个人,他是一个行动者(doer),一个祭司(priest),一个斗士(warrior)—他处于美学样式之外。”^{②8}

注释:

Hare, A.P. and Hare, J.R.J.L. Moreno. London: Sage, 1996: 13.

周宁:《西方戏剧理论史》(上),厦门大学出版社,2008年版,第110-111页。

①②③蓝剑虹:《回到斯坦尼斯拉夫斯基——人作为一种技艺》,台北,唐山出版社,2002年版,第374,382,379-380页。

④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿David Read Johnson, Renee Emunah. *Current Approaches in Drama Therapy* (2th edition). Charles C. Thomas, 2009: 119, 241.

[英]菲尔·琼斯:《戏剧治疗》,洪素珍、杨大和等译,台北:五南图书出版公司,2002年版,第281页。

Charles, L.H. *Dramma in shaman exorcism*, Journal of American Folklore. 1953(66): 97.

丹尼尔·基斯特:《韩国萨满入会礼(入法礼)的过程》,李媛译,迪木拉提奥迈尔:《无萨满时代的萨满》,北京:民族出版社,2010年版,第189页。

①⑧[美]罗伯特·兰迪:《躺椅和舞台——心理治疗中的语言与行动》,彭勇文等译,上海:华东师范大学出版社,2012年版,第98-107,181页。

Burkert, Walter. *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*. Berkeley: University of California Press, 1979: 59-77.

[古希腊]亚里士多德:《诗学》,陈中梅译注,北京:商务印书馆,1996年版,第63页。

①②Pendzik, Susana. *Drama therapy as a form of modern shamanism*. Journal of Transpersonal psychology. 1988, 20(1): 83.

③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿汪晓芸:《中西戏剧发生学》,台北:台湾出版社,2010年版,第531,534页。

①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿[美]理查·谢克纳:《人类表演学系列:谢克纳专集》,北京:文化艺术出版社,2010年版,第177-178,150页。

①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿钟明德:《从贫穷剧场到艺乘——薪传葛罗托斯基》,台北:书林出版有限公司,2002年版,第167页。

①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿[苏]斯坦尼斯拉夫斯基:《斯坦尼斯拉夫斯基全集》(第5卷),郑雪莱等译,中国电影出版社,1983年版,第472页。

①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿[秘鲁]维洛多:《印加能量疗法——一位人类学家的巫士学习之旅》,许桂锦译,台北生命潜能文化事业有限公司,2002年版,第28页。

①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿[美]埃伦·迪萨纳亚克:《审美的人》,户晓辉译,北京:商务印书馆,2005年版,第79页。

①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿[波兰]耶日·格洛托夫斯基:《迈向质朴的戏剧》,魏时译,北京:中国戏剧出版社,1984年版,第27页。

①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿Maslow, A. *Toward a psychology of being* (2nd ed.). Princeton, NJ: Van Nostrand Reinhold, 1968: 142.

①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿[英]维克多特纳:《象征之林——恩登布人仪式散论》,北京:商务印书馆,2006年版,第309页。

①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿May, R. *The courage to create*. New York: Norton, 1975: 40.

①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿[美]约瑟夫·坎贝尔:《千面英雄》,张承谟译,上海文艺出版社,2000年版,第24页。

①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿[波兰]耶日格洛托夫斯基:《表演者》,曹路生译,《戏剧艺术》,2002年第2期,第4页。

(作者单位:厦门大学人文学院中文系,福建 厦门 361005;集美大学文学院,福建 厦门 361021)

(责任编辑:陈建宁)